

# Palabras y mensajes en la escena, lugar de memoria

Joaquín Álvarez Barrientos

(CSIC)



**S**i la voz es inmaterial, el cuerpo es tangible y táctil, pero, si la primera dejaba memoria de su arte y de su patrimonio mediante los escritos y luego gracias a las grabaciones, el arte y el patrimonio que devenía del movimiento del cuerpo desaparecía hasta no hace mucho, apenas recuperado en un dibujo, en la descripción que alguien hacía de los modos y maneras del actor o, más tarde, en alguna foto.

Y quizá por eso, por la facilidad con que la representación se desvanecía, los intérpretes, seguramente uno de los gremios menos adictos al papel, guardaban celosamente su memoria, sus modos de hacer, los trucos que les servían para provocar efecto, y los pasaban por vía oral, de generación en generación, con cierto secretismo y como un preciado bien, tan preciado como cualquier conocimiento que implica o es la razón de un éxito. Esa memoria, esos saberes eran conocidos entre los cómicos como “las tradiciones”.

### La voz en los códigos teatrales

Por otro lado, en el teatro, además de las palabras del cómico, había otros lenguajes, lenguajes que suponían mensajes y no se reducían a los de la voz: música, canto, indumentaria, gestualidad, objetos, ruidos, atrezzo, escenografía cuando era del caso, lanzaban también señales al espectador; un espectador que, a su vez, enviaba sus propios mensajes y sus propias señales. A veces, incluso, de modo cómico e hiriente. Así se ve en la anécdota que recoge José Alcázar en su *Ortografía castellana*, de 1690, que es tanto un elogio de la voz y del canto como un vituperio del cantante incriminado; es un caso curioso que seguramente debía ser bastante habitual. Hablando del papel de la música en el teatro, comenta Alcázar que es adorno de las comedias, pero adorno importante (recuérdense las famosas palabras de Lope sobre calmar con música la furia de un español sentado), porque, como los entremeses, la música instrumental o cantada, supone un descanso del trabajo serio que es atender a la comedia o a la tragedia. Tras estas consideraciones sobre el modo de ver teatro y sobre su recepción, Alcázar cuenta que “era Alfonsiris, en Madrid, músico y tenía un sazonado falsete; esparcía con gran arte la voz, y se oía de buena gana cuando cantaba”. Por eso, con estas cualidades, no se entiende lo que viene a continuación:

“Como lo suelen hacer los demás músicos, salió al tablado con otros dos y empezó a cantar artificialmente un ingenioso romance y empezó a repetir el vulgo: ‘Cante solo Alfonsiris’. Él agradeció el favor y despidió con mucha cortesía

a sus compañeros y prosiguió su poesía. Volvió a mayor ruido el vulgo y a decir: 'Cante solo'. Él, admirado y turbado, respondió: 'Ya estoy, señores, solo'. Y el vulgo, impaciente, volvió a decir: 'No está aquí solo. Váyase a cantar donde esté solo, donde nadie le oiga...'" (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972, p. 338).

Como se ve, el espectador, con una conducta abierta, de comunicación en dos direcciones, habitual en la escena de la época, también hacía llegar sus mensajes, y lo hacía con un lenguaje y un tipo de relación lingüística similares a los de la plaza pública, donde son frecuentes la increpación y el juramento, como se verá luego.

En todo caso, la voz y el gesto eran los que llevaban el peso de la comunicación entre público y representantes. De modo especialmente gráfico se percibe en las compañías de *commedia dell'arte*, cuyos códigos estaban bien definidos mediante sus trajes, sus máscaras y su extraordinaria expresividad gestual y vocal. Todavía hoy este tipo de comedia es un ejemplo de cómo perdura un modo de hacer y transmitir valores, mensajes y comicidad. Los actores de la *commedia dell'arte* guardaban la memoria de su manera interpretativa, pero también otra memoria, que tiene que ver con lo transmitido, con un esquema concreto y jerarquizado de ver el mundo que expresan las relaciones entre unos y otros personajes, los temas elegidos y el modo de presentarlos. Estas eran interpretaciones muy codificadas, que habían dado pie a un lenguaje universal reconocible y reconocido en toda Europa, lo que también habla de un mundo referencial y de una memoria común a muchos durante bastante tiempo.

Pero sin llegar a esos arquetipos famosos, en los escenarios de todos los países se conocen también códigos, poéticas más o menos explícitas y maneras que, como señalé, eran transmitidos por vía oral e interpretativa. La codificación de la comedia española en dama, galán, gracioso, criado, vejete es una fórmula que funcionó durante siglos y que servía para ordenar las historias que se iban a representar y para dar cuerpo a una visión del mundo. Estos personajes hablaban e interpretaban de un modo definido y con ese todo transmitían contenidos. Estas maneras interpretativas, con apenas variantes, se mantuvieron a lo largo de los siglos porque eran eficaces para comunicar y eran reconocidas por el público que, en general, compartía la mentalidad expresada. Cuando ésta cambie, cambiarán también los gustos del público, los argumentos, los mensajes y, por tanto, las formas de interpretar. Este cambio, que se inició en el siglo XVIII y se alargó por el XIX, supuso también un giro en la consideración de los actores, pero, además, en todo lo que tenía que ver con lo oral, que tiende a recluirse en determinados ámbitos y que, si por un lado, se desprestigia, por otro tiende a verse como uno de los espacios donde se guarda la esencia nacional. Determinada esencia y determinada memoria que también tienden a perderse. Así, es el momento en que se recoge numeroso material folclórico oral y es cuando se ponen por escrito conocimientos profesionales específicos que antes se habían transmitido oralmente, y de este modo, por ejemplo, aparecen los primeros tratados de declamación y las primeras preceptivas taurinas, por limitarme a dos artes con maneras altamente codificadas.

En un primer momento los tratados de declamación no tuvieron demasiado eco entre los actores, que siguieron fieles a esos modos y tradiciones que les servían y les aseguraban

el éxito de la comunicación con el espectador; mientras que las preceptivas taurinas contribuyeron a fijar las suertes del toreo y sus jerarquías, y a que, sobre ese punto fijo y modo de hacer, los matadores realizaran su interpretación personal del toreo. Es momento de cambio de códigos y de contenidos, o de su fijación en papel, y de dar prestigio mediante la palabra escrita a las diversas actividades, gracias a la elaboración de preceptivas e historias que reflejan la existencia de trayectorias y dan valor a esas actividades, pues demuestran que hay un corpus de leyes y normas que las regulan.

Sin embargo, el cambio fue lento, y en el teatro, la afición del público a determinado estilo interpretativo frenaba los deseos de algunas gentes de la escena que querían ofrecer un espectáculo más actual y regular, más realista y clásico. A las razones que había de orden estético, hay que añadir otras de carácter económico, que trabajaban en pro de mantener un estado de cosas. Si los modos de representar variaron sobre todo y antes en las comedias, en el teatro breve (en especial cuando se representaba en provincias), aunque también se puso al día en temas y tipos, los modos de interpretar y el lenguaje empleado tardaron más en cambiar. De modo que es posible encontrar en ellos aún rasgos de literatura tradicional y de oralidad que tienen que ver con la plaza pública, con las hablas regionales, dialectales y laborales, manteniendo así una de las fuentes de la comicidad del teatro breve, pero también uno de los rasgos de identificación de los personajes. Trasladar desfigurados a la escena los modos de hablar ha sido siempre un recurso seguro para la risa. Los cómicos *dell'arte* se caracterizaban por representar empleando las diferentes lenguas de la Península Italiana, los españoles ponían a colación tanto las hablas regionales como las de otros países. El francés, el portugués y el italiano, presentados de modo macarrónico, fueron frecuentes hasta el siglo XIX. Si funcionaban como recurso humorístico simple y directo, su uso implicaba, como es evidente, una carga crítica de desprestigio desde el lado visible de la imagen y audible de la lengua, y a ese registro lingüístico se acompañaba a menudo de otro gestual e indumentario que señalaba aquellos aspectos del carácter de los naturales de esos países que se consideraban ridículos. Así, con los italianos siempre se tiende a destacar su supuesta afectación y cobardía, mientras que de los franceses se potencia su tono, su engreimiento, su *politesse* pero no su educación, etc. Del mismo modo, desde la creación verbal, desde lo oral (pero siempre sin olvidar el gesto), se satirizaba a homosexuales, negros, gitanos, etc. No hace falta indicar lo que este recurso tenía de importante carga política en aquellos años en los que España dominaba Europa, su valor como reflejo de una visión del mundo desde el centro del Imperio.

Pero tampoco quedaba fuera de esta burla lingüística, mediante el habla y los recursos lingüísticos, el mundo de la Iglesia: sus fórmulas rituales y litúrgicas, la parodia del latín, de las autoridades bíblicas y de los Santos Padres, etc., mucho pasaba por estas obras, contribuyendo a su desintegración y crítica mediante el arma de la risa. En muchas ocasiones, a las referencias sobrenaturales y espirituales se les da la vuelta y se les hace vehículo de lo carnavalesco y expresión de lo inferior corporal, por recordar a Bajtín, proporcionando de este modo un nuevo sentido. Así puede verse en el anónimo *Entremés de la sacristía de Mocejón*, por ejemplo, donde se ridiculiza el discurso eclesiástico, pero también el que empleaba el mundo académico y universitario. Como se sabe, las universidades estaban en manos de la Iglesia. Uno de los personajes de este entremés, el licenciado

do Badulaque, mientras se examina para conseguir la sacristía de la iglesia del pueblo, desconstruye toda la forma de representación del mundo universitario y eclesial. Y lo hace parodiando el discurso que se trufaba de latines y de citas, pero también, hay que ponerlo, apoyándose en el recurso gestual, burlando la prosopopeya característica de examinadores y examinandos: desde utilizar a un autor como “Bandurio”, que es responsable de una obra en la que habla “de Chilindrinis y chonzis” y de bonetes, hasta llamar “pandorgas” a las pandectas, pasando por supuesto por ridiculizar la figura del sacristán, que está fuertemente tipificada en este tipo de teatro como amigo del vino, de las mujeres, etc. (Cotarelo, 2000, pp. 60-62).

Ya Mijail Bajtín, en su clásico libro sobre la cultura popular en la Edad Media, llamó la atención sobre la importancia del lenguaje de la plaza pública, y sobre el modo en que ese lenguaje había dado forma a los hábitos estilísticos de Rabelais. Los juramentos, la atención a los pregones y a los charlatanes, la importancia de lo corporal, que él señala, todo esto está también empleado en el teatro breve español y utilizado de forma creativa. En este mismo sainete sobre la sacristía de Mocejón encontramos que el autor emplea una retahíla de juramentos para poner fin a su obra. Una vez que a Badulaque se le ha otorgado la sacristía, exclama:

Juro y rejuro,  
 Por lo que aquí todos beben,  
 Dulce licor de cristianos,  
 Que no de turcos infieles,  
 De no hilvanar los oficios,  
 De no usurpar los molletes,  
 De no escurrir las ampollas,  
 De no inquietar las mujeres,  
 De no abreviar los resposnos,  
 De no sisar el aceite  
 A las lámparas benditas  
 Como lechuza insolente,  
 Viviendo en todo y por todo  
 Fiel y sacristanamente (p. 62a).

Reproducir juramentos puede ser un recurso para caracterizar a un personaje (Huerta Calvo, 1995, pp. 103-104), como puede serlo también el empleo de refranes; de hecho, los tipos que aparecen en este teatro breve suelen caracterizarse por tener un habla propia, ya porque sea la de su zona de origen, ya porque empleen los giros propios de su profesión, etc., pero el juramento era algo habitual en la plaza y en la vida y formaba parte del modo de relación del público, así que no es de extrañar su enorme frecuencia en el teatro. El juramento, la imprecación, el grito, el halago fueron (ahora menos) formas de captar la atención del que escuchaba, ya fuera espectador de teatro, ya lector, ya potencial comprador, ya feligrés que acude a una celebración religiosa. De modo que su uso en la escena no extraña, sobre todo si además se considera que la plaza, los templos y los espacios abiertos en general estaban asociados a la representación teatral y a los espectáculos callejeros de

procesiones, ferias, pregoneros, charlatanes, saltimbanquis y vendedores. Así pues, el lenguaje de la plaza pública, el lenguaje que no se ajustaba a la etiqueta cortesana, a la corrección de los diccionarios y que daba voz a aspectos censurados de la experiencia humana, subía a la escena; a menudo, era el lenguaje de la escena. Hoy quizá puede parecer un lenguaje más o menos obsceno y procaz y puede sorprender el descaro y desenfado con que se representaba, pero en realidad, como señaló Bajtín, el uso de esa lengua contribuía a crear sensaciones de realismo, cercanía y familiaridad, lo mismo que situar la acción de los entremeses en espacios abiertos y públicos como calles, plazas, cárceles o tabernas, e incluir en estas obras canciones y relatos tradicionales.

Como ha puesto de relieve la crítica, la presencia del cuerpo, en sus modos más primarios, supone también un alarde de creatividad verbal. Por no salir del entremés situado en Mocejón (provincia de Toledo), el aspirante a sacristán termina su examen con un largo juramento que es exabrupto y parodia de la liturgia que se convierte en maldición a los que le escuchan, y sirve para representar al cuerpo y al individuo vejado y castigado:

Mas ya es razón porque acabe,  
 Que como a mis feligreses,  
 Pues lo seréis algún día,  
 Mi bendición santa os eche,  
 La de Sodoma y Gomorra  
 Os alcancen brevemente;  
 Deos Dios las plagas de Egipto,  
 Los aires gocéis con peste,  
 Escarabajos os nazcan  
 En la barriga, las sienes  
 Os rompan con dos ladrillos,  
 Pulgas os persigan fuertes,  
 Los hombres quedéis preñados  
 Y con barbas las mujeres,  
 Dándonos Dios aquí gracia  
 Y después, su gloria siempre;  
 Quam miquis bobis prestaré dineros (p, 61b).

Los gritos y pregones, igual que los juramentos, están presentes en los entremeses del Siglo de Oro, como lo están también en los sainetes del siglo XVIII; incluso contamos con una publicación de 1798 titulada *Los gritos de Madrid*, en cierto modo paralela de *Los gritos de París*, en la que junto al grabado que muestra a la figura, su indumentaria y su mercancía, incluye en el pie de la stampa el grito de su pregón, que se quiere reproducir del modo más realista, alargando el número de vocales, señalando la acentuación y la síncopa con que pregonaban. E incluso hay un rasgo tipográfico importante, que consiste en dejar más o menos espacio entre unas palabras y otras para marcar el ritmo, el tono, la duración del silencio, etc. Así, la vendedora de uvas (n.º 13), grita: “Albillas como rosas Uvas”, pero si vende uvas moscatel (n.º 49), el pregón es distinto: “Hugas moscateles hugaas. / A la mosca”; el de rosquillas (n.º 19) canta: “QuericTier necit cuantos a ochavit”; el vendedor de

sartenes (n.º 51), que las hace sonar, exclama: “Sartenes (tic tic quitictic) / Sartenero”. Hasta 72 estampas recoge esta colección de los gritos, pregones y anuncios más frecuentes en el Madrid del siglo XVIII y anterior. En el entremés sin título de Sebastián de Horozco también se incorporan, como en otros, los pregones y las fórmulas de los vendedores. De hecho, los personajes de Horozco son un pregonero, un fraile, un buñolero y un villano, tienen hablas características y reiteran los juramentos, pero el pregonero y el villano se desafían para saber quién echa mejor el pregón. De nuevo, a la burla y risa que produce esta creación del arte verbal, hay que añadir la gesticulación, el modo de estar en la escena, de remedar la postura y maneras habituales de los pregoneros y, en este caso, el afán de sobrepasar uno al otro, lo que ha de llevar a la exageración de la expresión.

Pregonero: ¿Quién es éste que aquí para?

¿Es algún costal de paja?

Villano: Es quien no os dará ventaja  
en pregonar.

Juro a diez, que en mi lugar  
también he yo pregonado,  
y, en comenzando a sonar,  
yo hacía rebuznar  
todos los asnos del prado.

Pregonero: ¿Y si te habrá olvidado...?

Villano: Creo que no.

Pregonero: Pues, alto, di como yo.

Villano: Sí haré y aun remeja.

Pregonero: Di, ¿quién halló...

Villano: ¿Quién halló...

Pregonero: Un virgo que se perdió...

Villano: Un virgo que se perdió...

Pregonero: Cabo la iglesia mayor?

Villano: Cabo la iglesia mayor?

Pregonero: ¡Qué gentil rebuznador  
me he hallado!

Di, ¿quieres ser mi criado?

(Cit. por Huerta Calvo, 1995, p. 105).

El arte verbal del pregón sube a la escena y continúa en otros géneros literarios que a veces lo utilizan. Pero también el pregón es reflejo de la memoria colectiva, y así sirve para reproducir ideas y tópicos que tienen que ver, por ejemplo, con asuntos como la consideración del otro. Como los amoladores tenían fama de ser franceses, tras anunciarse como el “amolaoor”, los chicos gritaban detrás de él: “el carro español y el burro francés” (Gómez de la Serna, 1982, s.p.).

Otro de los personajes que en la calle y en el escenario gritaban, pregonaban y cantaban es el ciego. Recientemente Joaquín Díaz (2004) ha dedicado un trabajo a la presencia de esta figura sobre la escena, un personaje que ya aparece en Timoneda y que atraviesa la

historia del teatro español sin desfallecer en ningún momento, llegando a tener papel destacado incluso en zarzuelas tan emblemáticas como *Gigantes y cabezudos*, sin olvidar los ciegos de Valle-Inclán. Lo que deseo destacar ahora, con referencia a la voz y a la palabra, con relación a la memoria y los mensajes, es que ese personaje tenía un modo determinado de anunciar sus mercancías, un tono, y tenía también diferentes formas de cantar sus romances, aunque todas ellas eran reconocibles. En el caso de una figura como esta, y centrados en el teatro, es claro que no podemos referirnos sólo a su voz, aunque su cantinela fuera identificada por todos, como se repite una y otra vez en las obras teatrales en las que comparece un ciego. Al autor le basta con escribir en la acotación: “Canta en tono de ciego”, y hay que suponer que todos le entendían y sabían remedar ese tono. Cuál fuera es aún cuestión no resuelta, aunque hay unos rasgos que se repiten. Para el autor del *Lazarillo* se trata de una voz y tono bajos y reposados, arrastrados y cavernosos; para otros, como en algún entremés de Timoneda, es más bien una voz de bocina, lo cual le relaciona directamente con el tono aflautado que usaban los titiriteros (Álvarez Barrientos, 2004). En todo caso, seguramente el ciego entonaba de un modo y de otro, según cantara un romance o anunciara una oración, según sus propias dotes y capacidades y según donde estuviera: en una iglesia o en una plaza, y lo mismo debía de hacer el actor que representara al ciego sobre las tablas. En todo caso, el tono del ciego era reconocible y estaba en el imaginario colectivo, de tal modo integrado que no hacía falta describirlo. Pocas cosas se encontraban insertas en la memoria colectiva de tal modo que al autor dramático o a cualquier otro no le hiciera falta describirlas y le bastara con apuntar “como se acostumbra” para referirse al modo en que debía aparecer un personaje (es algo que suele darse con ciegos, duendes, santos y algunos personajes históricos y tradicionales).

A este tipo de entonación de los ciegos, del que se sabe poco y fragmentario, Joaquín Díaz (1998, pp. 20-21) le da tres momentos o maneras: el primero, la cantinela, que era el tono con que iniciaban la actuación, basado en tres notas que producían mediante un soniquete un reclamo atractivo para el público; después, las melodías “comodines”, aquellas que servían para engarzar los versos y las coplas, y, finalmente, las melodías tradicionales o de moda, que eran inseparables de un texto concreto y que el ciego conocía y podía repentizar con facilidad.

Estos gritos y pregones callejeros son lo que Bajtín llama “géneros verbales de la plaza pública” (1974, p. 163), que tienen una especificidad evidente, pero también puede considerarse al arte verbal del teatro como parte de esos géneros que están presentes en las plazas, precisamente por la vinculación que el teatro y la plaza tuvieron durante tantos años y porque, como se ha visto, la segunda nutrió al primero de argumentos, personajes, circunstancias, espacios y de un lenguaje determinado, un lenguaje que en principio era en prosa y que asumió el verso en los primeros años del siglo xvii. Si en sus comienzos el teatro breve estaba escrito en prosa era precisamente para producir un efecto de realidad, de familiaridad y cercanía, que se conseguía al incorporar las diferentes formas de la conversación y las hablas de las gentes que frecuentaban dichos entornos. Una pieza como *La Celestina* insistía, mediante el diálogo, en la elaboración y reproducción de un lenguaje en el que a los lectores y oyentes les resultaba fácil reconocerse. El abandono de la prosa en beneficio del verso no significó dejar de lado la voz y lo oral como fuente de inspiración pe-



ro, al decir de Eugenio Asensio (1973), si se alejaba del antiguo objetivo realista, permitía un uso más lúdico de lo escrito y de lo hablado.

Por otra parte, este uso libre de las hablas de la plaza, quizá de modo inconsciente, estaba contribuyendo a crear y fijar un sentido de lengua, un sentido que acabaría llamándose “castizo” y daría pie a una conciencia lingüística nacional. Ese lenguaje había de transmitir unos mensajes, una memoria, unos contenidos en materia de religión, arte, moral, justicia, costumbres, vida, que, no sólo se identificarían como propios y naturales del lugar y del país, sino que se harían en una lengua que se sentía y entendía como propia, aunque aún no se la llamara “nacional”. A este respecto, las hablas dialectales y los acentos diferentes sirvieron para interpretar con relativa facilidad a un aragonés, a un gallego, a un vizcaíno, a un andaluz o a un castellano y, por extensión, para reflejar los supuestos o reales caracteres identitarios regionales. Lo mismo habría que señalar para otros vecinos y otras etnias.

### Voz, palabra y moral

El modo de hablar, que alguien hablara o callara ha sido siempre una forma de conocer a las personas y, desde los antiguos, llevaba un componente moral importante. Las artes de bien hablar fueron instrumentos cuya utilidad se conoce hasta entrado el siglo xx; seguir esas artes o no, participar, por tanto, en la conversación de un modo u otro, daba señal de quién era el que hablaba y de su educación, así como de su escala de valores. Siempre en estos tratados se valora más al silencioso que al hablador (de ahí la mala fama de los charlatanes), y dentro del hablador se prefiere al que habla poco porque eso es índice de reflexión y seriedad. Pero el silencio, cuando no es timorato o reflejo de la ignorancia, se valora también mucho como forma de respeto ante los mayores y los más sabios, de más dignidad o, en la relación entre los sexos, ante los hombres (por parte de las mujeres, que debían guardar silencio). Las artes de callarse, aunque más escasas que las de hablar y bien hablar, también existen y dan a menudo importantes avisos para el manejo en la vida diaria. En una loa del siglo xvii, por ejemplo, se divulgan estos saberes cultos respecto del habla, pero sobre todo se valora el silencio:

Cuenta el famoso Plutarco,  
filósofo grave y viejo,  
que no hay cosa en este mundo  
que se compare al silencio.  
Y Plinio dice y afirma,  
que no es de menos ingenio  
el saber callar que hablar  
en su coyuntura y tiempo  
(Cotarelo, 2000, p. 448b).

El autor centra este planteamiento general y tradicional en las mujeres, que son incapaces de callar: “Y más en particular/ hallo vivo este defecto/ en la mujer, que es de todos/ los animales más terco (*sic*)” (p. 449a). El autor termina pidiendo perdón a las espectadoras que, seguramente, para ese momento de la loa debían estar protestando e increpan-

do al actor que la ejecutaba, como al músico Alfonsiris, y se ofrece como esclavo de todas ellas, si guardan silencio para iniciar la representación. De lo contrario, ruega a todas las naciones de la tierra, desde los húngaros a los escitas, “que de noche os ronden tanto/ que no os dejen dormir sueño” (p. 450a).

A este respecto, es también interesante la “Loa famosa de la lengua”, en la que se valora la posibilidad de hablar, señalando que tanto las aves, como las fieras y los hombres tienen su medio de comunicación, su lengua. Lo que resulta más atractivo de esta loa, que bien puede llamarse “Elogio de la lengua”, es que la entiende prácticamente siempre como lengua hablada, apenas como escrita, y, cuando la considera desde la escritura, en este caso se dice que sirve como consuelo. Por otro lado, gracias a la lengua “en estos teatros/ os recitamos conformes/ famosos y heroicos hechos/ de celebrados varones”. Y, sin olvidar el señalado componente moral, si la lengua proviene de Dios, “¿por qué ha de esperarse de ella/ infames murmuraciones?/ Y más en un auditorio/ donde en círculo nos oyen” (Cotarelo, 2000, p. 422b). Quizá convenga recordar que, aunque en el teatro se ve lo mismo que se oye, y de hecho ahora decimos “ver teatro”, el modo más habitual durante el Siglo de Oro y aun después fue “oír la comedia”, no verla. Hasta que no se impuso el peso de la imagen, se atendía más al oído que a la vista, lo cual también quedaba registrado en poéticas y preceptivas del momento. Tal vez esto sea una de las razones que explique por qué tardó tanto en cambiar el modo de interpretar: porque se atendía más a lo que se decía, a cómo se decía, que a la gesticulación, por lo demás exagerada y gestera.

### Continuidad de la voz como recurso

El uso, ya de la voz, ya de la palabra, como recurso cómico, caracterizador e ideológico, siguió empleándose a lo largo del tiempo, y no sólo en el teatro breve. Es una permanencia que identifica un tipo de interpretación. Como sucede en el mundo del teatro, si algo funciona, pasa a ser patrimonio de los distintos géneros. De este modo, esas creaciones verbales, que a menudo eran signos que identificaban una tradición interpretativa, pasaron a los escenarios del siglo XIX y del XX, sobre todo en aquellos que tenían un referente y un objetivo cómicos. Esta forma de interpretar, de transmitir un mensaje sin palabras, pone más énfasis en el modo de hacer, en el cómo, en el sonido, en la alusión, que en el contenido y, aunque está cerca de la parodia, no siempre es un recurso paródico. En cierto modo puede asimilarse a lo que se ha llamado “manducación del lenguaje”, pues parece que los actores “se comen” y trituran las palabras haciendo que suenen como si fueran algo reconocible (Jousse, 1975). Por otro lado, una lectura simbólica de este recurso puede llevarnos a considerarlo como una forma de destrucción de la comunicación hablada lógica en beneficio de otros recursos, orales, pero alejados del canon lingüístico. Terminaré, por tanto, recordando dos creaciones verbales que muestran esa continuidad aludida y que me parecen notables por estar cargadas de sentido y significación, sin que haya en ellas un discurso lingüístico lógico, pero sí intuitivo y comprensible. Ambas muestran la universalidad del recurso, su utilidad y aprovechamiento hasta tiempos recientes.

La primera se refiere al episodio de *Tiempos modernos* (*Modern Times*), la película de Charles Chaplin de 1936, en que Charlot, al final, contratado como camarero y cantante, tiene que bailar y cantar una canción de aire italiano titulada “Smile”. Es la primera vez que el

vagabundo de Chaplin habla en una película. Charlot ha apuntado la letra en los puños de su camisa y cuando comienza a bailar los pierde, de manera que se ve obligado a improvisar algo que suene a italiano y con una entonación que, además, parezca intencionada, pues la canción así lo requiere, por deseo suyo, no porque la letra lo pida, ya que se trata de una canción empalagosa y tópica en la que se viene a decir que hay que sonreír ante las adversidades porque al final el sol brillará. Es uno de los mejores momentos de esa película, un episodio en tono de *vaudevil*. Mientras canta, Chaplin baila, pero sobre todo lleva a cabo una mímica ambigua, toda una serie de gestos con intenciones varias que, acompañados de la voz, del tono y de la mirada, del lenguaje corporal, le llevan al éxito final. Significativo es que, una vez que con pánico comprende que ha perdido el texto, Paulette Goddard, su amiga en la película, le diga: “¡Canta! No importa la letra”, pues lo que importa es la entonación de la voz y la intención. ¿Cuántas veces no entendemos lo que dice una canción o un cantante y aun así nos gusta? “Smile”, que tiene una letra dulzona, en boca de Charlot se convierte es esto:

La spinash o la bouchon  
 Cigaretto Portobello  
 Si rakish spaghaletto  
 Ti la tu la tila twah  
 Senora pilasina  
 Voulez- vous la taximeter?  
 Le zionta su la seata  
 Tu la tu la tu la wa  
 Sa montia si n’amora  
 La sontia so gravura  
 La zontcha con sora  
 Je la possa ti la twah.

La segunda creación verbal tiene por protagonista a un actor español, a veces denostado por cierto tipo de cine que realizó en los años setenta y después, pero de gran capacidad y con una trayectoria interpretativa que abarca desde los clásicos españoles en el teatro a las grandes películas españolas de los años cincuenta y sesenta. Me refiero a Antonio Ozores y a esos discursos ininteligibles, “esa manera de hablar que no se entiende”, como la llama él, pero que entendemos todos, que hizo famosa en el cine, el teatro y en la televisión. Ozores cuenta que ese modo de hablar tiene que ver con una broma privada de la infancia y con su familia (de hecho su hermano José Luis Ozores la empleó en alguna película), pero cuando se dio cuenta de su utilidad fue, como Charlot, al salir al escenario, hacerse un lío, olvidar el papel e improvisar algo ininteligible que hizo reír al público. Entonces, con intuición de actor, comprendió que eso funcionaba y lo utilizó a menudo, hasta el punto de que tanto se lo exigía el público como los productores cuando le contrataban. En ambos casos, la improvisación requiere una técnica y cubrir unos requisitos para que produzca el efecto deseado, cómico en estos casos. En *Tiempos modernos*, debía parecer italiano; con Ozores, debía parecer español y algo entendible, por eso, escribe, como había hecho Chaplin, “hay que meter palabras que se entiendan mezcladas con las que no se entienden. Por ejemplo: ‘He recibido unos escardios, que sin tener birococos antifondos, recogen los

astrópagos y no se salen del bolsillo'. Es, como se ve, cierta técnica. Lo que ocurre es que sinceramente nunca sé lo que voy a decir un segundo antes de empezar a hablar" (1998, p. 116). Por supuesto, tan importante es lo que parece que se dice, como el modo de decirlo, la entonación, el gesto, pero también el contexto artístico, social y político en que eso se dice, y así Ozores hizo famosas varias frases, que daban sentido, que unas veces aludían a la política de los años ochenta y otras sencillamente al modo en que cambiaba la sociedad. Son frases que decía en algún momento de su discurso, pero generalmente al final; frases como "No hija, no", "Ahora, por fin, ya somos europeos", "Eso no se hace, cacá" o "De todos los españoles" (2004, pp. 37 y 15).

En ambos casos, los dos cómicos, sin olvidar la mímica y los aspectos visuales e icónicos de la representación, utilizando la connivencia del público, hacen una creación verbal que juega con nuestro conocimiento de lo consabido en cuanto a tonos, sonidos y gesto, como los cómicos *dell'arte* y como tantos otros hicieron antes. Es decir, emplean, si bien de forma cómica y como residuo de las sociedades-memoria, recursos propios de un tiempo que aún utilizaba la narración mediante la palabra hablada como modo de transmisión de la experiencia (Benjamin, 1991).

A la vista de lo expuesto someramente, la escena era y siguió siendo un lugar de memoria, para utilizar el concepto de Pierre Nora, entendido como espacio que mantiene la vigencia de objetos inmateriales: historias, cuentos, valores. Esa función desaparecerá (o se consolidará como algo arcaico) a medida que se acelere la historia y nuestro horizonte temporal lo dicte la actualidad –algo que podemos percibir cada día en los telediarios–, a medida que las sociedades rurales que, como se vio, se tenían por depósito de lo esencial y de la memoria, desaparezcan o se transformen, y en la medida en que esos cambios conlleven la confinación de la tradición oral a determinados ámbitos, en beneficio del prestigio, valores y cualidades de la palabra escrita, y hoy en día de las imágenes, que son las que signan la actualidad y convierten algo en noticia, es decir, en historia fugaz. De cualquier forma, en el caso del teatro, no sólo la palabra y el modo de decirla guardaron la memoria, sino que también contribuyeron a ello y a hacer comprensibles los mensajes, las convenciones en el gesto y en la interpretación que, como ya se indicó, se mantuvieron apenas alteradas durante tantos siglos, sosteniendo la creación de mitos, símbolos, creencias e imágenes con las que, de forma mayoritaria al parecer, se identificaban tanto quienes los enviaban desde el tablado, como aquellos que los recibían. Se convertía así al teatro en lugar de rito que regulaba la relación con el pasado y con las formas de autorrepresentación.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2003): "El teatro popular y sus representaciones", en *Literatura de tradición oral*, coord. Concha Casado Lobato, León, Fundación Hullera Vasco-Leonesa, pp. 73-88.
- (2004): "Apuntes sobre títeres", en *Títeres*, ed. Joaquín Díaz, Urueña, Centro Etnográfico Joaquín Díaz/ Ministerio de Cultura, pp. 10-21.
- ASENSIO, Eugenio (1973): *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Castalia.
- BAJTÍN, Mijail (1974): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Barral editores.
- (1985): *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.
- BENJAMIN, Walter (1986): "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres", en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta-Agostini.
- (1991): "El narrador", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus.
- CHAPLIN, Charles (1936): *Tiempos modernos*, United Artists Production.
- COTARELO Y MORI, Emilio (2000): *Colección de entremeses, loas, jácaras y mojigangas*, est. preliminar de José Luis Suárez García y Abraham Madroñal, Universidad de Granada.
- DÍAZ, Joaquín (1998): *El ciego y sus coplas. Selección de pliegos en el siglo XIX*, Madrid, Fundación ONCE.
- (2004): *La tradición plural*, Urueña, Junta de Castilla y León.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1982): "Pregones de ayer y de hoy", en *Los gritos de Madrid (1798)*, Madrid, Ediciones Guillermo Blázquez.
- HUERTA CALVO, Javier (1995): *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, Olañeta editor.
- JOUSSE, Marcel (1975): *La manducation des paroles*, París, Gallimard.
- NORA, Pierre (ed.) (1984-1992): *Les lieux de mémoire*, París, Gallimard, 3 vols.
- OZORES, Antonio (1998): *Anticiclón de los Ozores*, Barcelona, Ediciones B.
- (2004): *La profesión más antigua del mundo*, Barcelona, Belacqua.
- PUERTO, José Luis (2001): *Teatro popular en la Sierra de Francia: las loas*, Valladolid, Castilla ediciones.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico, y PORQUERAS MAYO, Alberto (1975): *Preceptiva dramática española*, Madrid, Gredos.
- ZUMTHOR, Paul (1991): *Introducción a la poesía oral*, Madrid, Taurus.